



**« AUCUNE TRACE : RECITS DE L'INVENTEUR INCONNU DANS LA VULGARISATION DE LA PHOTOGRAPHIE, 1850-1870 ».**

Bridget Berhmann

Tout le monde sait que la photographie a été inventée en 1839. Cette année-là, le gouvernement français a rendu public le processus photographique de Louis Jacques Mandé Daguerre ; bien que le daguerréotype soit assez vite dépassé par d'autres processus se faisant à partir d'un négatif, c'est Daguerre qui a exposé le premier moyen fiable de fixer « l'écriture de la lumière ». Il s'était pourtant associé, depuis 1826, avec Joseph Nicéphore Niepce, qui a réussi à créer plusieurs images « héliographiques » très fragiles avant son décès en 1833 ; pendant ce temps, l'anglais William Fox Talbot a également poursuivi des travaux sur le « calotype », une procédure négative-positive qu'il a brevetée en 1841. Une foule de noms entoure donc la naissance de la photographie, dont aucun ne peut réclamer la seule parenté directe. N'empêche que, tout le monde le sait, Daguerre a inventé la photographie en 1839<sup>1</sup>.

Mais d'après une anecdote étrange qui a brièvement figuré dans l'histoire de la photographie au dix-neuvième siècle, quelqu'un d'autre l'aurait inventée bien avant<sup>2</sup>. Selon cette anecdote, vers 1825 un jeune homme, pauvre et malade, est allé voir M. Charles Chevalier, opticien renommé et marchand d'instruments d'optique. Pour illustrer son besoin d'une chambre noire de qualité, le jeune homme a montré à Chevalier le fruit étonnant de ses recherches : une image photographique, positive sur papier, d'une vue parisienne. Déçu dans son objectif, le jeune homme est parti en laissant à Chevalier une fiole mystérieuse remplie de la liqueur photographique qu'il avait découverte. Ni Chevalier ni Daguerre, qui était alors client de l'opticien, n'ont réussi à produire des images avec cette liqueur, et le jeune homme n'est jamais réapparu : ainsi cette

---

<sup>1</sup> Des indications précises sur l'histoire de la photographie se trouvent dans l'ouvrage collectif, *Nouvelle histoire de la photographie*, sous la direction de Michel Frizot, Paris, Bordas, 1994. Les chapitres suivants, tous de la main de Frizot, traitent cette première période de la photographie : « Les machines à lumière », pp. 14-21, et « 1839-1840. Les révélations photographiques », pp. 22-31.

<sup>2</sup> C'est André Gunthert qui a signalé l'intérêt de cette anecdote ; son analyse d'ensemble relève le rôle qu'elle a joué dans l'historiographie de la photographie. Gunthert consacre deux articles à « l'inventeur inconnu », mettant en lumière l'apparence de celui-ci dans les trois textes que nous étudions ici. Voir André Gunthert, « La technique et son récit. Petite histoire de l'histoire de la photographie », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 2, 2003, p. 101-114 ; et « L'inventeur inconnu. Louis Figuier et la constitution de l'histoire de la photographie française », *Etudes photographiques*, n° 16, 2005, p. 6-18.

première invention de la photographie, aussi bien que l'identité de celui qui l'a inventée, sont restés inconnus.

L'irruption de cette anecdote obscure et insolite au sein de l'histoire conventionnelle de la photographie signale un entrecroisement particulier des enjeux littéraires et scientifiques. Que signifie-t-elle comme écriture d'une découverte technique incomprise ? Nous proposons d'étudier l'ensemble des proses qui constituent la seule trace de cet inventeur, ainsi que de son invention, tous deux disparus. Trois textes de vulgarisation scientifique, parus dans un intervalle d'une quinzaine d'années, racontent l'anecdote de la fiole énigmatique. Sans vouloir nous prononcer sur la véracité de cette anecdote, de toutes les apparences aussi invraisemblables qu'invérifiable, nous considérerons comment son inscription en tant que *fable* se lie à un projet historiographique attesté. Il s'agira d'explorer la rencontre entre une *tekhnè* - le dispositif photographique - et une *poïesis* ou *fabula* - la narration du récit<sup>3</sup> ; quelles relations se révèlent entre ces deux histoires de l'invention : celle, fabuleuse, de l'inconnu, et celle, consacrée, de la photographie ?

Dans une première partie, nous dégagerons certains contextes critiques de l'anecdote, à savoir : les implications politiques conjointes à l'historiographie française de la photographie ; l'évolution de la vulgarisation scientifique ; et la répartition de l'invention, au niveau théorique, entre l'inconnu et le reconnu. Nous examinerons ensuite la fable dans sa version fantastique et dans sa version autobiographique, afin d'exposer la structure complexe de l'invention que chacune constitue, pour sa *tekhnè* comme pour sa *fabula*. En conclusion, nous verrons chez Louis Figuier une écriture assumant l'invention de l'inconnu, laquelle représenterait, peut-être, l'impossible romanesque de la vulgarisation.

### **L'invention d'une fable photographique**

Commençons donc par un retour à cette histoire bien connue, et reconnue : la photographie a été inventée en mille huit cent trente-neuf. Ce fait doit son statut de fait à une tradition historiographique issue du dix-neuvième siècle. Elle s'est élaborée, en grande partie, par le biais d'un genre discursif qui, lui, s'affirmait à peu près en même temps : la vulgarisation scientifique.

Dès que François Arago a présenté le daguerréotype à l'Académie des sciences, on a cherché à doter cette nouvelle invention d'une histoire. André

---

<sup>3</sup> Nous suivons ici le vocabulaire proposé par Jacques Derrida dans son discours, « Psyché. Invention de l'autre » ; nous y reviendrons en bas. Remarquons que Derrida, en parlant surtout de la *fabula* comme appariée à la *tekhnè*, détourne l'opposition classique soutenue chez Heidegger entre *tekhnè* et *poïesis*, sans pourtant y faire de référence explicite. Voir Martin Heidegger, « La question de la technique », *Essais et conférences*, traduit par André Préau, Paris, Gallimard, 1958, p. 9-48.

Gunthert a analysé, dans une perspective synthétique, les textes formant ce qu'il appelle une « véritable vulgate historique ». En décrivant la situation de celle-ci comme « typiquement française », Gunthert fait ressortir les axes principaux du plan qu'elle a mis en place, ainsi que sa portée politique<sup>4</sup>. Nous avons déjà évoqué le nom de Fox Talbot, photographe anglais, dont le calotype est apparu à la même époque que le daguerréotype. Gunthert souligne le rôle de cette concurrence nationaliste lorsqu'il retrace les trois étapes de l'invention que l'historiographie française programme : selon lui, il y importait d'établir la priorité de la France, tâche qui devenait de plus en plus compliquée au fur et à mesure qu'on remontait dans le temps. À travers une prolifération des textes traitant le phénomène photographique, Gunthert identifie un récit unifié : d'abord sont reconnues des racines de la photographie dans la Renaissance ; puis il est estimé que l'association entre Niépce et Daguerre en mille huit cent vingt-six a ouvert sur la découverte ultime du daguerréotype<sup>5</sup>.

À part cette découverte décisive, tout avancement dans la recherche photographique avant mille huit cent trente-neuf, y compris les travaux de Fox Talbot, est donc reporté à une espèce de paradigme kuhnien : puisque tout le monde s'attaquait à ce même problème, seuls ceux qui l'ont finalement résolu peuvent réclamer l'invention propre de la photographie, c'est-à-dire Daguerre et, accessoirement, son collaborateur. Gunthert voit dans l'anecdote apocryphe, et dans celle de l'inventeur inconnu en particulier, le symbole « d'un déterminisme supérieur, qui fait de la photographie non le privilège d'un seul, mais une invention d'époque<sup>6</sup> ». Michel Frizot a néanmoins observé que l'apparition du jeune homme photographe avant la lettre pouvait servir à bousculer encore la chronologie en faveur des revendications françaises : au-delà de Daguerre, et même de Niépce, un anonyme représentatif du génie national aurait inventé la photographie<sup>7</sup>.

Suite à son inauguration chez Arago, cette historiographie a pris son deuxième essor tandis que le genre de la vulgarisation scientifique s'autonomisait. Bruno Béguet situe la « modernité » de la vulgarisation aux alentours de mille huit cent cinquante : en ce moment, un projet synthétique se distingue, ayant pour but d'instruire, de façon agréable, le grand public sur divers sujets scientifiques et techniques. Ce public aurait, pour la première fois, une base de connaissances scientifiques, assurée en principe par la scolarisation obligatoire ; les vulgarisateurs, explique Béguet, servaient d'intermédiaire entre le public et les

---

<sup>4</sup> André Gunthert, « L'inventeur inconnu », *op. cit.*, p. 8.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>7</sup> Michel Frizot, « Saint-Prométhée. L'inventeur-créateur au XIXe siècle », *Communications*, n° 64, 1997, p. 128.

savants<sup>8</sup>. Ce dernier groupe, a souvent regardé ses interprètes avec méfiance, soupçonneux de la mission vulgarisatrice de plaire. Les travaux des vulgarisateurs se diffusaient principalement à l'écrit, dans la presse quotidienne, dans les journaux scientifiques, et en monographies ; ils montraient des approches stylistiques très variées. Dans leur idéal commun de présenter des connaissances avec intérêt et simplicité, ce corpus hétérogène forme, « un genre hybride, mixte de science et de littérature, de fiction et de didactisme, de récits anecdotiques et d'exposés scolaires<sup>9</sup> ».

Présenter de nouvelles inventions au public : voici une préoccupation centrale, sinon *la* préoccupation centrale, de la vulgarisation à son état moderne du mi-siècle. Nous regarderons les trois exemples où se retrouve l'histoire de l'inventeur inconnu : premièrement, un article de Francis Wey, publié en juin et juillet 1853 dans *Le Musée des familles* ; ensuite, un extrait des « Souvenirs historiques » joints au *Guide du photographe* que Charles Chevalier a fait paraître l'année suivante ; et enfin, l'entrée que la série *Merveilles de la science*, de Louis Figuier, a consacrée à la photographie en 1868<sup>10</sup>. Mais pour lire l'invention de ces textes-là, il faudrait nuancer notre point de vue sur la matière représentée par cette anecdote. Si nous venons de dire « l'inventeur inconnu », nous devons maintenant refocaliser notre attention sur « l'invention de l'inconnu ». Cette refocalisation, et l'ambiguïté qu'elle comporte, sera essentielle à notre propos, où il sera question d'interroger les rapports entre *tekhne* et *poïesis* ou *fabula*. Car non seulement l'identité de celui qui aurait inventé un procédé photographique originel et original, mais aussi l'identité de ce qu'il aurait inventé demeurent inconnues dans l'histoire : la petite fiole du jeune homme incarne une invention à laquelle on n'a rien compris.

Quel est donc le statut de l'invention ? Jacques Derrida a suggéré que ce terme, en recouvrant la *tekhne* et la *fabula*, désigne un lieu organisé par une polarité conceptuelle. Non pas parce que les modes techno-scientifiques et

---

<sup>8</sup> Bruno Béguet, « La vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914 : contexte, conceptions et procédés », *La Science pour tous. Sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*, sous la direction de Bruno Béguet, Paris, Bibliothèque du conservatoire national des arts et métiers, 1990, p. 6-7.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>10</sup> Francis Wey, « Comment le soleil est devenu peintre. Histoire du daguerréotype et de la photographie », *Musée des familles*, t. 20, 1853, p. 257-265, 289-300 ; Charles Chevalier, *Guide du photographe*, 3e partie, Paris, Charles Chevalier, 1854, p. 20-23 [p. 220-223] ; Louis Figuier, *Les merveilles de la science ou description populaire des inventions modernes*, t. 3, « Photographie, stéréoscope, poudres de guerre, artillerie ancienne et moderne, armes à feu portatives, bâtiments cuirassés, drainage, pisciculture », Paris, Furne Jouvot, 1869, p. 19-22. Tous ces textes sont heureusement disponibles en ligne. Pour le premier, voir le site personnel de M. Gunther : <http://issuu.com/lhivic/docs/soleil/1>. Pour le deuxième, voir : <http://archive.org/stream/guideduphotogra00niepgoog>. Pour le troisième, voir le fonds numérique de la Bibliothèque nationale française : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k246767>.

poïétiques s'opposent implacablement. En revanche, Derrida cherche « l'unité ou l'accord invisible de ces deux registres » dans l'invention<sup>11</sup>. Une double orientation temporelle et discursive la structure. D'un côté, il s'agit de dévoiler un phénomène défini par sa nouveauté absolue, l'événement unique de la découverte ; de l'autre, il s'agit de produire un objet reconnu par des conventions préexistantes, l'avènement perpétuel de l'itérabilité. « Si l'acte d'invention peut n'avoir lieu qu'une fois », écrit Derrida, « l'artefact inventé, lui, doit être essentiellement répétable, transmissible, et transposable. » Soit pour une machine, soit pour une narration, selon Derrida « l'invention n'est inventée que si, dans la structure de la première fois, s'annoncent la répétition, la généralité, la disponibilité commune et donc la publicité<sup>12</sup> ». L'invention se tient entre l'inconnu, ce qui est inédit, et le reconnu, ce qui peut authentifier son existence. Sur le plan discursif, le constatif et le performatif sont en jeu, dans la mesure où ces deux fonctions du langage correspondent à dévoiler et à produire<sup>13</sup>. Ainsi Derrida nous encourage-t-il à suivre la trace d'une valeur autoréflexive qui s'inscrit dans l'invention toujours obligée de se faire reconnaître comme telle.

C'est justement cette trace que nous essayerons de mettre en lumière, en nous penchant sur les trois récits de l'invention obscure. Chaque version de cette histoire configure un rapport différent de la *tekhnè*, c'est-à-dire de l'invention photographique, aux deux pôles du reconnu et de l'inconnu. Ces rapports se lient à leur tour au caractère générique de la *fabula*, l'invention narrative, de telle sorte que l'inconnu ne laisse une trace que dans le langage écrit, l'artefact textuel curieux de la vulgarisation.

### **Reproduire l'inconnu**

Le texte de Francis Wey, premier à mettre l'histoire de l'invention inconnue à l'écrit, affiche dès le début de l'anecdote son caractère générique. Pour la préfacier, Wey écrit que « la photographie possède sa légende presque fantastique, et, à côté de ses créateurs avérés et notoires, son héros mystérieux et inconnu<sup>14</sup> ». Rappelons donc la définition célèbre que Todorov a donnée du fantastique : pour que ce genre existe, une fiction comprenant des éléments

---

<sup>11</sup> Jacques Derrida, « Psyché. Invention de l'autre », *Psyché ou l'invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 21-22. Le texte publié regroupe deux conférences que Derrida a prononcées en 1984 et en 1986.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 23-24 : « ... le concept de l'invention distribue ses deux valeurs entre les deux pôles du constatif (découvrir ou dévoiler, manifester ou dire ce qui est) et du performatif (produire, instituer, transformer). Mais toute la difficulté tient à la figure de la co-implication, à la configuration de ces deux valeurs ».

<sup>14</sup> Wey, *op. cit.*, p. 264.

suraturels doit permettre une hésitation entre l'explication rationnelle du surnaturel et sa naturalisation. Le fantastique est un genre liminaire, borné à ses deux côtés par *l'étrange* et le *merveilleux*<sup>15</sup>. Ou bien, pour utiliser nos termes, le fantastique apparaît lorsqu'on hésite à trancher entre le reconnu et l'inconnu, l'explicable et l'inexpliqué.

A priori, le récit chez Wey est présenté comme *étrange*— il évoque « un fait étrange » —tout à fait intelligible à une logique établie du monde ordinaire. Wey déclare :

il semble que les idées ou les principes des découvertes planent, à certaines époques, sur l'atmosphère comme les éléments des épidémies. Une innovation arrive à son heure, portée par plusieurs esprits, et quand elle vient à germer çà et là, on la voit souvent fleurir sur plusieurs tiges, presque simultanément.

Cependant, à l'encontre de cette explication préalable, le texte de Wey met progressivement en avant l'existence d'un inconnu qui déjoue la compréhension, pour maintenir l'invention entre ces deux pôles.

Au cours du texte, le jeune homme assume une qualité spectrale. Une évolution subtile des épithètes vient renforcer ce qu'il y a d'inquiétant dans l'événement de son apparition, puis de sa disparition. La narration se décompose en trois moments : l'entrée du jeune homme dans la boutique de Chevalier ; la présentation de ses images apparemment photographiques à l'opticien ; et son départ, qui offre à Chevalier et à Daguerre l'opportunité d'expérimenter la liqueur mystérieuse. Chacun de ces moments tend à employer une nomenclature particulière pour désigner le jeune homme. Il est d'abord qualifié de « personnage », à deux reprises. Cette étiquette fait écho non seulement à son introduction initiale comme le « héros » d'une « légende », mais aussi à sa description sur un mode romantique (celui du génie souffrant, voire mourant) : « Des vêtements qui se souvenaient de la propreté, mais qui n'avaient plus d'âge, un chapeau râpé, peu de linge apparent, en un mot, l'étroite livrée de la détresse... » : l'effet cumulatif est d'accentuer l'essence *fabuleuse* du jeune homme, doté du statut d'un archétype reconnaissable.

Une fois revendiqué comme appartenant à la fiction, le jeune homme se trouve soudain légitimé dans son travail scientifique, avant de disparaître, inconnu. Lorsqu'il révèle ses épreuves, le « personnage » cède le terrain à deux nouvelles étiquettes : « ce pauvre inventeur », puis « l'héliographe ». Quoique le fabuleux s'y efface, le texte identifie le jeune homme à sa *tekhne*, pour lui en confirmer la propriété. Ce n'est qu'après son départ qu' « il » subit un

---

<sup>15</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, p. 29. Voir aussi la table qui schématise le continuum reliant ces trois genres, p. 49.

changement plus profond encore en devenant « on » : « Une heure après son départ, M. Charles Chevalier retrouva la fiole qu'on avait oublié d'emporter ». Ici, tandis que l'invention s'impose en tant qu'une entité inconnue, son auteur est privé de toute particularité. La présence de ce dernier prend un air fantomatique : « Cette apparition », « l'inconnu », n'est envisagée à la fin que comme « une figure sans nom et le visage voilé sous les plis d'un suaire ». Rien n'y est expliqué qui pourrait évacuer entièrement l'impression de spectralité ; même en terminant l'histoire, on ne comprend pas comment l'inconnu a pu se manifester ainsi.

Si tout le fantastique de ce récit se crée à partir d'une tension irrésolue entre l'inconnu, dévoilé comme tel, et le reconnu, expliqué comme étrange, une tension semblable marque le caractère autoréflexif de ce texte. La *fabula* aussi se constitue en invention, de par un parallèle frappant avec la *tekhnè* dont elle parle. Tout comme le procédé inconnu du jeune homme inconnu, le texte cherche à *fixer une trace*. Là où l'invention de l'inconnu représente un moyen de fixer les images de la chambre noire, selon la formule habituelle qu'utilisent nos trois auteurs, ici l'écriture est un moyen de fixer l'histoire de cette apparition fugitive. Wey déclare que l'inconnu est arrivé et parti « sans laisser aucune trace » ; déclaration que l'existence même de son texte dément, précisément en y fixant la trace. Mais son dévoilement de cette trace, sa découverte et sa mise en écrit originale, sont ancrés dans la préoccupation de se munir de lettres de noblesse. En donnant sa propre généalogie, le texte de Wey insiste sur son statut de production itérable. Les critères d'exactitude et de véracité authentifient cette production, et lui permettent d'être reconnue comme histoire. La fable fantastique se veut aussi vraie chronique. Wey prétend avoir d'emblée entendu l'anecdote chez un ami anonyme ; avant d'entreprendre de l'écrire, il a « remis l'opticien sur *la trace* de ce souvenir, et il m'a répété exactement le même récit, presque mot pour mot<sup>16</sup> ». Révélation originale de l'inconnu, le récit s'insère en même temps dans une chaîne de reproductions. Il fait appel à l'existence d'une tradition dont il paraît alors exemplaire.

Que Chevalier lui-même en publie une version à titre de « souvenirs historiques » quelques mois plus tard, pose problème à l'invention de Wey. En premier lieu, puisque les deux versions font preuve de nombreuses différences, cette nouvelle itération du récit trouble la valeur légitimante de l'itérabilité. Notons, entre autres exemples, que le jeune homme se présente à *deux reprises* chez Chevalier, ce qui réduit beaucoup la spectralité de son apparence ; et qu'en plus, il revient pour donner sa fiole à l'opticien, avec des précisions sur son

---

<sup>16</sup> Nous soulignons.

usage. Deuxièmement, dans la fable apologétique de Chevalier, presque toute trace de l'inconnu disparaît, au profit d'une économie de la reconnaissance. Aucune description n'accompagne le jeune homme ; son épreuve et la fiole n'occasionnent qu'un minimum de détails. Tout revient à la consécration historique, en passant par la photographie. Sa préface ne laisse aucun doute quant à la nature du projet : en se proclamant « la cause première de [la] féconde association » de Niépce et Daguerre et donc « dévoué » à la photographie, Chevalier justifie son texte : « Que ce sentiment me protège si l'on songe à m'accuser de revenir trop souvent sur le même sujet<sup>17</sup> ». De même, ce mélange de confession, justification, et autopromotion éclipse l'invention de l'inconnu ; la forme autobiographique de l'anecdote la redéfinit en termes étroites de cause et d'effet. Car bien que Chevalier admette ses erreurs quant à ce jeune homme et sa fiole, il récupère cette histoire comme ayant directement provoqué la rencontre Niépce-Daguerre, et donc l'invention à proprement parler de la photographie.

En narrant les événements de l'anecdote à la première personne, Chevalier s'approprie l'invention de l'inconnu afin de la remettre dans une logique surtout économique. Il reconnaît avoir commis deux fautes principales : il n'a pas donné de chambre noire au jeune homme, et il n'a pas prêté suffisamment attention à ses propres essais avec la liqueur mystérieuse. Ce double manque de générosité s'explique par un manque de moyens. Chevalier avoue ne disposer ni d'une chambre noire convenable, ni d'une quantité illimitée d'attention, étant déjà engagé ailleurs par son intérêt pour le microscope. L'apologie repose sur une économie à la fois matérielle et symbolique : et cette même économie rattrape l'invention de l'inconnu lorsque Chevalier, en offrant la fiole à Daguerre, la désigne comme « la pierre philosophale, l'or potable<sup>18</sup> ! ». Le texte ramène l'inconnu à une métaphore alchimique, avec l'effet d'inscrire ce phénomène inédit dans une tradition depuis longtemps reconnue. Parce que l'alchimie est censée produire et la richesse matérielle et l'existence éternelle, Chevalier substitue l'argent et la gloire à l'inconnu. Ce geste d'appropriation — que Chevalier rend explicite quand il nomme le jeune homme « mon inconnu<sup>19</sup> » — ressemble à un sacrifice : Michel Frizot a raison d'y voir « le premier martyr de la photographie<sup>20</sup> ».

L'apologie de Chevalier s'oriente vers un passé qu'elle interprète, aussi bien que vers un futur qu'elle espère déterminer. Au final, l'inconnu paraît n'y figurer

---

<sup>17</sup> Chevalier, *op. cit.*, p. 17 [p. 217].

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 22 [p. 222].

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 21 [p. 221].

<sup>20</sup> Frizot, « Saint-Prométhée », *loc. cit.*



que pour inspirer Chevalier à mettre Daguerre en contact avec Niépce. « Quelques jours plus tard, » conclut Chevalier, « s'établissent entre Niépce et Daguerre ces relations auxquelles la France doit une de ses plus brillantes conquêtes scientifiques<sup>21</sup> ». Malgré - ou plutôt à cause de - la perte regrettable de l'invention de l'inconnu, Chevalier aurait donc reconnu la photographie et ses inventeurs, eux-mêmes reconnus par l'histoire, et cherche, en outre, à s'assurer lui-même une reconnaissance historique. Dans ce sens-là, au lieu de se *faire reconnaître* en tant qu'invention, le récit tout entier est mis au service de la volonté de reconnaître la photographie : son histoire consacrée y rachète l'inconnu, en l'assimilant à une logique du possible matériel et symbolique.

### **La trace de la vulgarisation**

Bien que le passage du fantastique de Wey à l'apologétique de Chevalier brouille le statut d'invention que cette fable met en scène, elle possède néanmoins une valeur autoréflexive importante. En un mot, si les rares épreuves du jeune homme fixaient la trace des images, la seule trace de son invention se fixe, elle, dans ces quelques textes de vulgarisation. L'invention de l'inconnu n'existe que par ce qu'ils en ont écrit : sans cette invention fabuleuse, sa découverte n'aurait vraiment « laissé aucune trace ». Mais rappelons que l'anecdote, elle aussi, a vite disparu de l'histoire de la photographie, n'y laissant elle-même qu'une trace. C'est dans cette perspective que nous aborderons maintenant la dernière version de la fable, parue une quinzaine d'années après les textes accouplés de Wey et de Chevalier. Chez Figuiet, le récit revendique pleinement et ouvertement la valeur autoréflexive que l'invention de l'inconnu a pour et dans une écriture vulgarisatrice.

À la différence des versions antérieures, qui voulaient se légitimer par la référence à une vérité extra-textuelle, le récit de Figuiet se construit dans le discours seul. C'est un bricolage : pour construire sa fable, Figuiet pioche des éléments divers qui apparaissent chez ses deux prédécesseurs : notamment, le jeune homme n'apparaît qu'une seule fois, suivant Wey, mais il laisse intentionnellement sa fiole et ses instructions derrière lui, comme chez Chevalier. Figuiet ajoute plusieurs citations, documentées par des notes en bas de la page : à côté d'un aphorisme de Bernard de Palissy<sup>22</sup>, il juxtapose un long extrait de

---

<sup>21</sup> Chevalier, *op. cit.*, p. 22 [p. 222].

<sup>22</sup> Michel Frizot retrace à la Révolution une mise en honneur particulière de celui-ci ; le mythe de ce « père des arts appliqués » s'est bien intégré dans l'imaginaire de l'inventeur-martyre élaboré au cours du dix-neuvième siècle. Dans une note en bas de la page, Figuiet développe

Chevalier. Or, ses autres ajouts sont encore plus frappants : s'étalant sur plus de 1 400 mots, soit le double de la longueur accordée auparavant à l'anecdote, le texte des *Merveilles de la science* fait partout preuve d'embellissements, issus de l'imagination de l'écrivain. Le récit est truffé de dialogues en style direct, dont la plupart n'ont pourtant pas d'antécédent direct : par exemple, quand Chevalier dit de l'invention annoncée, « Je serais charmé d'en avoir la preuve<sup>23</sup> », le texte crée cette expression *ex nihilo*.

De plus, Figuiet s'autorise très souvent des commentaires qui explicitent ou jugent les mobiles et les sentiments des personnages. Ainsi la narration s'attarde-t-elle sur le sort de l'inconnu :

La Seine fut-elle le dernier et sinistre refuge du malheureux ? Alla-t-il languir et expirer sur un lit d'hôpital ? Ou bien, — fin tout aussi déplorable, pour un homme voué à la poursuite ardente d'une idée, — alla-t-il s'ensevelir et vivre obscurément dans quelque place infime d'employé de commis ?

En guise de conclusion, le texte se replie sur lui-même. Le narrateur déclare : « Toutes les suppositions peuvent se faire sur ce personnage mystérieux, qui n'a laissé à l'histoire d'autre trace que l'apparition fugitive que nous venons de raconter<sup>24</sup> ». Cette petite phrase résume le principe du récit entier : il est, essentiellement, une *invention* de l'inconnu : une prose qui met au jour ce dont on ne sait rien, qui se constitue comme la trace d'une histoire sans réalité autre que sa propre écriture, qui réclame enfin sa fiction et la nature de sa fable.

« Toutes les suppositions peuvent se faire » à partir de l'inconnu, proclame le texte. Ici, de façon franchement autoréflexive, ce texte reconnaît que son déroulement constitue la trace ; mais le noyau clé de la phrase emprunte tout son vocabulaire aux versions antérieures de l'histoire, afin de détourner leurs formules : « sans laisser aucune trace » que nous avons vu chez Wey devient « ne laisser d'autre trace que », « l'apparition singulière » de Chevalier devient « l'apparition fugitive ». Dans sa dernière version, la valeur autoréflexive de l'anecdote est mise en avant *pour que* l'écriture même prenne une position centrale : l'invention de l'inconnu n'y apparaît que comme phénomène textuel, découvert dans et par le langage écrit. Nous n'avons qu'à regarder la fameuse fiole pour voir l'image extraordinaire du récit s'inventant. Alors que Wey et Chevalier ont décrit le teint brun de la liqueur énigmatique, Figuiet la transforme en « un liquide noirâtre<sup>25</sup> », changement qui fait de l'invention, de l'inconnu, une

---

le pathétique de cette devise, « povreté empesche les bons esprits de parvenir ». Voir Frizot, « Saint-Prométhée », 121 et *passim*.

<sup>23</sup> Figuiet, *op. cit.*, p. 20.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 20-21.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 20.

figure de l'encre : moyen d'écrire, moyen de fixer la trace d'une apparition fugitive, moyen d'inventer l'inconnu.

Le récit de Figuiet expose donc la fiction comme le lieu où l'inconnu peut être inventé. Cependant la *tekhnè* que cette prose fabuleuse raconte n'a pas pu, rappelons-le, être reproduite : l'invention apportée par l'inconnu n'a produit qu'une seule épreuve pour fixer les images de la chambre noire. De façon similaire, l'invention mise en œuvre chez Figuiet autour de cet inconnu n'a produit que son seul texte pour fixer la trace de l'histoire. Sa fable, tout comme la *tekhnè* incomprise qu'elle redouble, n'est pas devenue un procédé disponible à tous ; elle n'a pas déclenché de pratique textuelle d'invention sur cet inconnu ; elle était vouée à l'oubli, délaissée, peut-être à cause de l'impossibilité qu'elle a revendiquée. Au lieu de chercher à donner des gages d'authenticité pour se lier à l'Histoire, le récit de Figuiet accentue son caractère de fiction, le pouvoir inventif d'un langage qui peut par lui seul mettre au jour une histoire invraisemblable, invérifiable, impossible même ; il peut fixer par lui seul la trace d'une histoire particulière jusque-là inconnue. Mais cette invention de l'inconnu représente aussi le côté de la vulgarisation que ses adversaires ont trouvé inadmissible ; écrire l'invention, de ce point de vue, ne devrait pas déboucher sur un genre « hybride », dans lequel une fiction peut côtoyer des faits reconnus. Et en effet, la vulgarisation telle qu'un Figuiet la pratiquait a bientôt disparu, remplacée par une approche plus sobre à la fin du siècle, avant de céder la place à une littérature émanant des savants eux-mêmes.<sup>26</sup> L'anecdote de l'invention inconnue de la photographie peut, donc, être vue, elle aussi, comme une trace : celle qui représente la poétique singulière de la vulgarisation.

(Princeton University)

---

<sup>26</sup> Bruno Bégout, *op. cit.*, p. 27.